

Kritischer Blick – kritische Stimme.

Elfriede Jelinek als Kommentatorin in Film und Fernsehen

„[...] [F]ür diejenigen zu sprechen, für die kein anderer spricht“¹, ist es, was Elfriede Jelinek in ihrem Schreiben antreibt. Mit kritischem Blick sucht sie bis heute soziale und politische Missstände auf und entlarvt durch ihr der Sprache verpflichtetes, politisches Schreiben Ungleichheiten in der Gesellschaft. In ihrer *Stellungnahme zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung in Österreich*, der auch das obige Zitat entstammt und die sie 1994 beim Trauermarsch anlässlich der Asylgesetze vortrug, brachte Jelinek ihren künstlerischen Anspruch auf den Punkt: „Wenn wir Künstlerinnen und Künstler in unseren Arbeiten die Moral vergessen, die Verpflichtung, die wir den Fremden gegenüber haben, die sich zu uns geflüchtet haben, dann wird sich unser scharfer Blick letztlich trüben und wir werden überhaupt nichts mehr sagen können, was wahr ist.“² Pia Janke und Stefanie Kaplan verwiesen im Zusammenhang mit dieser Rede bereits darauf, dass Elfriede Jelinek hier nicht nur eine Verpflichtung, nämlich „die Verpflichtung, sich als Künstlerin für andere zu exponieren“, vor allem „für die, die keine Stimme haben“, sondern auch „ihr eigenes Selbstverständnis“ definierte.³ Betrachtet man Elfriede Jelineks Werk und Engagement, kann diese moralische Prämisse mit Sicherheit geltend gemacht werden. Immer wieder äußerte sie sich öffentlich zu aktuellen politischen sowie gesellschaftlichen Fragen. Dass Elfriede Jelinek genau hinsieht, zeigt aber nicht nur ihr umfangreiches literarisches Werk, auch ihren Arbeiten für Film und Fernsehen ist dieser kritische Blick eingeschrieben.

Der Schwerpunkt *Jelinek im Kino*, der im Rahmen der von der Forschungsplattform Elfriede Jelinek: Texte – Kontexte – Rezeption und dem Elfriede Jelinek-Forschungszentrum von 11. – 23.10.2016 organisierten Veranstaltungsreihe stattfand, zeigte am 13.10. exemplarisch drei dieser Arbeiten im Metro Kinokulturhaus des Filmarchivs Austria. Namentlich waren das die Filme bzw. Videoinstallationen *Ramsau am Dachstein*, *Elfriede Jelinek. News from Home. 18.8.88* und *Die Schöpfung. Petite Oratoire filmique*. Exemplarisch sollen diese nun hinsichtlich ihres kritischen Blicks exemplarisch beleuchtet werden.

RAMSAU AM DACHSTEIN

das ist eine schöne landschaft. Schönere landschaften können aus ihrer schönheit eher profit schlagen als weniger schöne. diese landschaft hat das rechtzeitig erkannt.⁴

Der von Elfriede Jelinek selbst gesprochene Satz zieht sich in Variationen geradezu leitmotivisch durch den Film. Dabei tritt Jelinek als „kritische Kommentatorin“⁵ an verschiedene Orte, kommentiert das Gezeigte und weist in ironisierender wie satirischer Weise auf das Verhältnis zwischen bäuerlicher Kultur und der Vermarktung „der schönen landschaft“ durch den aufkommenden Massentourismus.

Ramsau am Dachstein aus dem Jahr 1976 war Elfriede Jelineks erstes Drehbuch. Es entstand im Auftrag für die ORF-Reihe *Vielgeliebtes Österreich* in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Claus Homschak. Laut dem verantwortlichen Redakteur Helmut Fürthauer sei es ein Anliegen gewesen, v.a. die Vielfalt der österreichischen Regionen zu beleuchten, wie er in Gesprächen mit Constantin Wulff erklärte.⁶ Ziel sei es gewesen, „eine Art kritische Landvermessung zu werden.“⁷ Die inhaltliche Gestaltung der Folgen sollte dabei jeweils von Künstlern und Künstlerinnen übernommen werden, die etwas mit der Region verband. Ursprünglich plante man 36 Beiträge, vier Folgen pro Bundesland. Die schlussendlich 14 entstandenen Regionenporträts, die von November 1975 bis Oktober 1977 ausgestrahlt wurden, wiesen ein breites Spektrum filmischer Zugänge auf; so reichten die Umsetzungen von „konventionell-belehrenden Kulturfeuilletons“ (*Hall in Tirol, Das Marchfeld*), über ein „kinematografisches Städteporträt“ (*Freistadt*) bis hin zu sarkastischen Varianten (*Amstetten*); die Beispiele finden sich bei Wulff.⁸ Am 21.5.1976 erfolgte die Erstsendung von *Ramsau am Dachstein*.

Steckte hinter der Motivation für ein Porträt der Ramsau besonders das Interesse, dem heimischen Tourismus auf die Sprünge zu helfen, war es bei Jelinek sozialkritisches Engagement.⁹ Der Film blickt hinter die Fassade des Tourismus' und dessen mythisch-verklärte Bilder und rückt mittels Kontrast und Montage die Ausgebeuteten und Benachteiligten in den Fokus, auf dessen Kosten der Tourismusboom ging. Die Bilder der unberührten Natur und der ski- oder kutschenfahrenden Wintertouristen wurden aber dabei, wie Jelinek 1985 in einem Interview mit der Zeitschrift *Blimp* erklärt, lediglich als „Kontrapunkt“ verwendet.¹⁰ Der Film zeigt also, was nicht gern gesehen wird. Der verlockenden Idylle setzt Jelinek historische Fakten entgegen und konzentriert den narrativen Strang auf die scharfe Kontrastierung der Oppositionen Besitzende/Besitzlose, Touristen/Einheimische und Mythos vs. Geschichte.

Der Film arbeitet dabei auf mehreren Ebenen: Die angewendeten Fernsehmuster würden zwar, so analysierte bereits Constantin Wulff, im Stil jenen von Reportagen oder Kulturfilmen entsprechen, würden jedoch unter dem Vorzeichen „einer ›anderen‹ Erzählung“ stehen.¹¹ Die schneebedeckten Landschaften des Dachsteinmassivs und die prächtigen Bauernstuben, die

man von Postkarten kennt, treffen mit Jelineks Text auf die historischen Hintergründe der Region und ihrer Einwohner und erfahren so auf der sprachlichen Ebene des Films eine Brechung. Sie werden mit dem essayistisch-reflexiven Off-Kommentar verschränkt, der, gesprochen von Elisabeth Orth, in sachlichem Ton die Verhältnisse unter der Oberfläche der vermarkteten Scheinwelt analysiert und sucht, wie es in den ersten Szenen heißt, eine Art „Entmythologisierung des sogenannten Einfachen, Ursprünglichen, Echten und Bäuerlichen“ zu unternehmen, um „den Dingen ihre Geschichte wieder[zu]geben.“¹² In Anlehnung an Roland Barthes' *Mythen des Alltags*, ein Schlüsseltext für Jelineks Arbeit, soll durch dieses mythendestruierende Verfahren die als naturgegeben angenommene Geschichte entlarvt und auf die Entstehungsprozesse der Dinge, „dass sie hergestellt, gemacht, wurden und daher menschlich motiviert sind“ hingewiesen werden.¹³ So zielte der Film nicht auf eine Reproduktion eines ungetrübten, heilen Österreichbildes, das illustriert durch Naturparadiese sämtliche touristische Sehnsüchte zu erfüllen vermag, sondern stellte historische Gegebenheiten, insbesondere das in der Steiermark lange Jahre vorherrschende Dienstbotenwesen¹⁴, in die Auslage.

Das Schicksal der besitzlosen, bäuerlichen Hilfskräfte der Ramsau zeigt exemplarisch die Geschichte der 80-jährigen Josefa, eine ehemalige Bauernmagd und eigentliche Hauptfigur. Sie erzählt von ihrer schweren Kindheit, die sie bereits früh bei verschiedenen Bauern verbringen musste, um dort ihren Lebensunterhalt zu erarbeiten. Sie schildert die schweren Lebensbedingungen für Mägde und Knechte, geprägt von Prügel, harter Arbeit und Hunger. Während die Schilderungen Josefins weiterhin aus dem Off zu hören sind, werden kontrastiv Szenen verschneiter Bauernhöfe montiert. Doch nun, aus dem touristischen Kontext gelöst, wird diesen Sehnsuchtsorten ihre Aura der touristischen Idylle entzogen. Durch das Verfahren der Kontrastierung wird das Gezeigte in Opposition zum Erzählten gestellt und oftmals unkritisch weitertradierte Heimat-Utopiebilder damit unterwandert; Bilder, so schreibt Pia Janke, die „der Austrofaschismus als Medium der anti-moderne[n] nationalistischen Identitätsstiftung forcierte und das nach 1945 ungebrochen weitertradiert wurde.“¹⁵ Was Elfriede Jelinek mit ihrer Analyse der Ramsau gelang, nämlich eine „subversiv[e] Umdeutung von gängigen Bildern der österreichischen Provinz“¹⁶, bedeutete einen Tabubruch, wie Janke ausführte: „Indem Jelinek die Ausgrenzungs-, Zerstörungs- und Unterdrückungsmechanismen bewusst machen wollte, die durch dieses Bild zugedeckt wurden, verstieß sie gegen das vom offiziellen Österreich forcierte Selbstbild.“¹⁷

Elfriede Jelineks Drehbuch prangert an, klärt auf, ironisiert und provoziert. Es entlarvt die nostalgische Idealisierung des bäuerlichen Lebens als naive Naturschwärmerei der

Touristenverbände, die Österreich gerne als das unversehrte Urlaubsparadies verkaufen. Durch die Aussparung der Geschichte der schwerschuftenden Hilfskräfte, erhielten bäuerliche Traditionen eine Art Entertainmentcharakter. Den Touristen würde auf diese Weise geradezu vermittelt, dass „die schöne Landschaft samt ihrer alten Bräuche“¹⁸ rein zum Zwecke der Unterhaltung existiere und so für die Touristen – wie es aus dem Off heißt – zum „Freilufttheater“¹⁹ werde. Die vom Tourismus und der Industrialisierung erneut evozierten Ausgrenzungsmechanismen würden durch Trugbilder verstellt; denn mit den damals raschen Entwicklungen in der Region mitzuhaltend blieb ein Privileg der besitzenden Klassen.

Es sollte ein „Film für die Menschen der Ramsau“ werden, erklärte Claus Homschak der *Volksstimme* 1976.²⁰ Dass der Film „die Wahrheit“ sagen wollte und Probleme aufzuzeigen suchte, stieß nur vereinzelt auf Wohlwollen. Jelineks kritische, feministische und einem marxistischen Impetus folgende Studie führte zu heftigen öffentlichen Reaktionen nach der Ausstrahlung.²¹ Empört zeigten sich nicht nur die Ramsauer Bauern und Touristenverbände, sondern auch der ÖVP-Politiker Heribert Steinbauer, der sich gegen die von ihm vermuteten Linkstendenzen im ORF aussprach. In Anbetracht der heftigen Reaktionen äußerte sich Jelinek Jahre später folgendermaßen: „Sie haben eben etwas unter einen Hut bringen wollen, was sich nicht unter einen Hut bringen läßt: kritische Künstler und Fremdenverkehrs-Interessen...“²²

Ramsau am Dachstein verzichtet auf die Reproduktion des vom Fremdenverkehr geschaffenen Mythos von der unbeschwerten Landschaft und verschreibt sich so einem auf Missstände hinweisenden Gestus, rückt also jene ins Zentrum die von den Entwicklungen in der Region nicht profitieren konnten.

ELFRIEDE JELINEK. NEWS FROM HOME. 18.8.88

Ein anderes Thema nimmt die gemeinsam mit VALIE EXPORT entstandene Videoinstallation *Elfriede Jelinek. News from Home. 18.8.88* in ihren kritischen Blick.

Der Film war eine Auftragsarbeit für den *steirischen herbst* im Jahr 1988. Mit dem 1988 gesetzten Schwerpunkt *Das Ende des Politischen. Zur Verwandlung von Politik in Fiktion* sollte sich die Medien- und Performancekünstlerin VALIE EXPORT für das Literatursymposium des Kunstfestivals im Rahmen eines filmischen Beitrags auseinandersetzen. Beim Symposium lief es dann in einer Dauerschleife.

Das Video zeigt Elfriede Jelinek in ihrem Wohnzimmer, in einem Fernsehsessel lehnend, während sie zwei Ausgaben der ORF-Nachrichtensendung *Zeit im Bild* des 18.8.1988 ansieht. Gefilmt wird sie von VALIE EXPORT. Die ersten Einstellungen, die Jelinek selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, machen deutlich, dass hier nicht die durch den Fernseher

übertragenen Nachrichten bzw. der Fernseher selbst, sondern die Fernsehzuseherin zur Hauptakteurin des filmischen Geschehens wird. Sie ist keine passive Zuseherin, vielmehr nimmt sie auch hier – wie schon zuvor bei *Ramsau am Dachstein* – die Rolle einer kritischen Kommentatorin ein. Spontan unterbricht sie die Berichte, wiederholt und kommentiert in teilweise ironisierendem Ton das Gesagte. „Das Zitieren und Kommentieren (der Diskurse im ORF)“, so schreibt Katharina Pewny in diesem Zusammenhang, sei „keine ‚reine‘ Wiederholung, sondern wählt aus, betont und verdeckt.“²³ Den medial bedingten Blickregimen wird so eine Absage erteilt: Im Fokus steht nicht der Fernseher, sondern das, in diesem Fall, aktive Rezipieren des Programms. Gerade durch den in EXPORTs und Jelineks Film vorgeführten „Unterschied von Sendung und Kommentar“ würde die „ ‚Gemachtheit‘ von Nachrichten deutlich.“²⁴ Ramon Reichert führt in seinem Aufsatz von 2012 dazu aus, dass durch diese veränderte Bezugnahme, die Materialität des Fernsehens hervorgehoben werde:

Der Blick auf das Fernsehen durch die Fernsehzuseherin durchkreuzt das Fernsehbild und seine offiziellen Inhalte, die das gesamte Fernsehpublikum gleichermaßen adressieren sollen. Indem der Fernseher (als kultureller Apparat) bei EXPORT auch ein Spiegel wird, der die Wahrnehmungsarbeit Jelineks sichtbar macht, wird das Fernsehformat (die Nachrichten) auch in seiner Materialität sichtbar.²⁵

Bezüglich dieser „Materialität“ möchte ich einen kurzen Exkurs vornehmen: In seinen unter dem Titel *Über das Fernsehen* zusammengefassten Vorträgen stellt der Soziologe Pierre Bourdieu essentielle Überlegungen zur „Gemachtheit“ des Fernsehens an. Laut Bourdieu besäßen die Nachrichten bzw. vielmehr die, die sie machen, das „faktische Monopol“, da es als meistrezipiertes Medium die Wahrnehmung eines Großteils der Bevölkerung und das, worüber man zu sprechen hat, nicht nur präge, sondern v.a. vorgebe.²⁶ Die vermittelten Bilder, seien daher besonders zu hinterfragen, da sich das Fernsehen von einem die Wirklichkeit beschreibenden Medium zu einem die Wirklichkeit schaffenden „Instrument“ entwickelt habe.²⁷ In seiner Analyse verweist er auf die ökonomischen Kräfte – man denke etwa an die Einschaltquote –, die die Auswahl der gesendeten Beiträge beeinflussen und so vermehrt eine Präsentation von Spektakulärem anstreben würden.²⁸

Das Spektakuläre zeigt sich auch in *News from Home*. In einer ständigen Wiederholung der *Zeit im Bild* reihen sich die immer gleichen Sensationsnachrichten aneinander, dabei besonders hervorstechend: Der Bericht über das Geiseldrama in Gladbeck, das sich von 16.-18. August abspielte. Drei Menschen kamen dabei ums Leben, erst nach einer Verfolgungsjagd auf der Autobahn konnte es beendet werden.

Die Frage nach der durch die Medien konstruierten Wirklichkeit findet sich im Werk beider Künstlerinnen wieder. Bewusst wird in *Elfriede Jelinek. News from Home. 18.8.88* ein Zugang

gewählt, der diese vom Fernseher diktierte Realität nicht unreflektiert stehen lässt. Die im Film von EXPORT evozierte Kameraperspektive, die nicht das Fernsehbild, sondern die kritische Zuseherin Jelinek beim Kommentieren der *Zeit im Bild* in den Blick rückt, deckt die vom Medium auferlegten Wahrnehmungsstrukturen auf und ermöglicht so eine kritische Hinterfragung scheinbar natürlich gegebener Blickregime.

DIE SCHÖPFUNG. PETITE ORATOIRE FILMIQUE

Der abschließende Film *Die Schöpfung*, eine Zusammenarbeit von Elfriede Jelinek und der Komponistin Olga Neuwirth, widmet sich zentral dem Themenkomplex der Frau als Künstlerin im Patriarchat und fragt nach der Möglichkeit der weiblichen Schöpfung.

Die Auftragsarbeit entstand für das Musikfestivals *Himmel & Haydn*, angeregt durch das Haydn-Jahr 2009. 2010 wurde es dann schließlich im Rahmen des musikalischen Festivals in der Bergkirche der Pfarre Oberberg in Eisenstadt bei der *Langen Nacht der Kirchen* erstmals präsentiert. Musik und Idee zum Filmprojekt stammen von Neuwirth selbst, die sich in diesem *Petite Oratoire filmique* in Anlehnung an die biblische Geschichte der Erschaffung der Welt und Joseph Haydns Oratorium, mit der weiblichen Schöpfung in der Kunst beschäftigt. Der Film arbeitet mit Bild und Klangmontagen und zeigt die Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek beim Komponieren bzw. Schreiben und verschränkt somit die Schöpfungsgeschichte mit dem Kontext des Schaffens in der Kunst.

Am Anfang des Films steht die Schöpfung, angedeutet durch grelle Animationen, und begleitet durch die Off-Stimme Gottes (gesprochen von Erwin Steinhauer), der Genesis-Passagen aus dem Alten Testament spricht. In die nachfolgende Finsternis ragt der Arm Gottes. Der Zeigefinger ist zur lebenserweckenden Berührung bereits ausgestreckt, ganz wie in Michelangelos berühmten Ausschnitt aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle *Die Erschaffung Adams*. Allerdings ist es in Olga Neuwirths Neuinterpretation der Genesis nicht der Mann Adam, der erschaffen wird, sondern die beiden Künstlerinnen.

Im Bild erscheint zunächst Elfriede Jelinek. Über ihrem Kopf schwebt bedrohlich der Zeigefinger Gottes. Den Satz „im Anfang war das Wort und...“ kann Gott nicht zu Ende führen, denn hier unterbricht nun Jelinek und beginnt Passagen aus ihrem Text *Mit der Zeit...* zu sprechen. Nach der Theaterwissenschaftlerin Jenny Schrödl bezeichne diese Unterbrechung die Übernahme männlich konnotierter Redestrategien sowie eine Aneignung des männlich konnotierten Ortes der Schöpfung.²⁹

Anschließend folgt eine Drohgeste des Arms Gottes, der nun mit einem Revolver bewaffnet, zunächst auf den Kopf Jelineks zielend diese in ihrem Redefluss unterbricht und

durch ein donnerndes „Nacht!“³⁰ Finsternis folgen lässt. Nach einem erneuten „Licht werde!“ durch die Stimme Gottes, ist nun Neuwirth beim Gitarrespielen zu sehen, die ebenfalls durch den Revolver bedroht wird. Die drohende Geste, die schließlich auch gegen das Publikum gerichtet wird, mache deutlich, und hier zitiere ich nochmals aus Jenny Schrödl's Aufsatz *Stimmlichkeit und Weiblichkeit* von 2012, „dass die Frage nach weiblichem Schöpfertum immer noch eine umkämpfte und keineswegs beantwortete Frage darstellt.“³¹ In diesem Zusammenhang verweist Schrödl auf die lange Tradition „Schöpferkraft als männlich“ zu konnotieren, die sowohl im christlich-theologischen als auch im kunsthistorischen Kontext Geltung habe.³²

Die Auseinandersetzung mit der Vorherrschaft des Patriarchats in der Kunst ist für Elfriede Jelineks Schreiben konstitutiv. Die Theatertexte *Clara S.* (1981) und *Schatten (Eurydike sagt)* (2012), nur zwei von einer großen Auswahl an Texten, die sich der Frage nach weiblichem (Kunst-)Schaffen widmen. Auch in Interviews äußerte sich die Autorin wiederholt zur Thematik und betonte, dass für die Bewertung weiblicher Kunst andere Voraussetzungen gelten würden:

Solange die Norm männlich, also in der patriarchalischen Kultur begründet ist, liegen die Bewertungskriterien für Kunst beim Männlichen. Und das Männliche wird alles, was Frauen hervorbringen, immer verachten bzw. gering schätzen.³³

Jelinek sieht die Möglichkeit eines weiblichen Schaffens daher nur in Form einer Anmaßung männlich-codierter Positionen.³⁴ Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Jenny Schrödl's Analyse von Neuwirths und Jelineks filmischer Zusammenarbeit, indem sie feststellt: „Die Künstlerinnen eignen sich die Erzählung der christlichen Schöpfung an, schreiben sich in sie ein, um sich selbst als Frauen in die Position des Schöpfers/Künstlers zu setzen.“³⁵

Das Schaffen der beiden Künstlerinnen tritt einerseits durch den von Elfriede Jelinek gesprochen Text und andererseits durch Neuwirths Musik ins Zentrum. Die Stimme und das Tippen Jelineks sowie die Musik Neuwirths verstärken sich zuletzt immer mehr und werden schließlich durch die entrüstete Frage Gottes, ob das nun die Schöpfungen des Himmels und der Erde seien, abgebrochen. Auch wenn der letzte Satz Jelinek bleibt, die beziehungsweise auf die sich im Bild drehende Ariston-Scheibe die Worte „Denn auch mit rasenden Drehungen können wir den Lauf der Zeit nicht verändern“³⁶ spricht, steht diese „unbeantwortete Frage“ nach der weiblichen Schöpfung weiterhin im Raum.

Die gezeigten Filme versammeln eine Vielzahl jener Themenkomplexe, die für Jelineks Werk als konstitutiv gelten und offenbaren die Vielfalt an der von ihr kritisch betrachteten Aspekte, zudem wird sie selbst als kritische Instanz sichtbar. Sei es die marxistisch fundierte

Gesellschaftskritik in *Ramsau am Dachstein*, die Blickregime unterwandernde Medienkritik in *News from Home* oder die gemeinsam mit Neuwirth unternommene feministische Neuschreibung der Genesis in *Die Schöpfung* – in allen der drei Filmen rückt Jelinek durch ihre mythen-dekonstruierende Verfahrensweise, jene Elemente in den Fokus, die sich der Wahrnehmung entziehen. Die scharfen Kontrastmontagen in *Ramsau am Dachstein* entlarven den Mythos des unversehrten, paradiesischen Österreich, indem sie auf die Geschichte der Region verweisen und die gezeigten Bilder so anders kontextualisieren, als dies im Tourismus geschieht. *News from Home* kritisiert auf subversive Weise die wirklichkeitskonstruierende Macht der Medien, indem die Zuseherin Jelinek die Nachrichten aktiv reflektiert und *Die Schöpfung* deutet durch die nun ins Zentrum gerückten Künstlerinnen auf deren Vernachlässigung im Schöpfungsdiskurs hin. Die Bedeutungsebenen werden auf diese Weise verschoben und können so kritische Perspektiven zugänglich machen.

Anmerkungen

¹ Jelinek, Elfriede: *Stellungnahme zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung in Österreich*. In: Broschüre zum Trauermarsch zum Asyl- und Aufenthaltsgesetz, 1994.

² Ebd.

³ Vgl.: Janke, Pia/Kaplan, Stefanie: *Politisches und feministisches Engagement*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 9-20, hier S. 9.

⁴ Homschak Claus: *Ramsau am Dachstein*. ORF 1/FS 1, 21.5.1976.

⁵ Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Drehbücher*. In: Janke, Pia: *Jelinek Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 218-227, hier S. 218.

⁶ Die Gespräche mit Helmut Fürthauer führte Constantin Wulff laut eigenen Angaben am 29.5.2000 sowie am 20.7.2005 in Wien. Die Informationen zur Entstehung und Konzeption der ORF-Reihe *Vielgeliebtes Österreich*, die diesen Gesprächen entstammen publizierte Constantin in Wulff in einem Aufsatz: Wulff, Constantin: *Terra incognita. Ein Beitrag zu einer Geschichte des Dokumentarfilms in Österreich am Beispiel der Fernsehfilme RAMSAU AM DACHSTEIN (1976) und FRANZ GRIMUS (1977)*. In: Szely, Sylvia (Hg.): *Spiele und Wirklichkeiten. Rund um 50 Jahre Fernsehspiel und Fernsehfilm in Österreich*. Wien: verlag filmarchiv austria 2005, S. 131-140, hier S. 133.

⁷ Zitiert nach: ebd.

⁸ Zitiert nach: ebd.

⁹ Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Drehbücher*. In: Janke, Pia: *Jelinek Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 218-227, hier S. 218.

¹⁰ Kehldorfer, Renate / Trencak, Heinz: „*Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung*.“ *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: *Blimp* 2/1985.

¹¹ Wulff, Constantin: *Terra incognita. Ein Beitrag zu einer Geschichte des Dokumentarfilms in Österreich am Beispiel der Fernsehfilme RAMSAU AM DACHSTEIN (1976) und FRANZ GRIMUS (1977)*. In: Szely, Sylvia (Hg.): *Spiele und Wirklichkeiten. Rund um 50 Jahre Fernsehspiel und Fernsehfilm in Österreich*. Wien: verlag filmarchiv austria 2005, S. 131-140, hier S. 135.

¹² Homschak Claus: *Ramsau am Dachstein*. ORF 1/FS 1, 21.5.1976.

¹³ Degner, Uta: *Mythendekonstruktion*. In: Janke, Pia: *Jelinek Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 41-46, hier S. 42.

¹⁴ Ein Überblick über die in der Steiermark in Kraft gewesenen Dienstbotenordnungen findet sich etwa bei: Wiesinger, Dorothea: *Das Dienstbotenbuch. Ein Beitrag zum steirischen Dienstbotenwesen von 1857-1922*. In: *Mitteilungen* 31-36 (1981).

¹⁵ Janke, Pia: *Stigmatisierung und Skandalisierung Elfriede Jelineks in Österreich*.

<https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/skandalisierung/pia-janke/> (18.11.2016), datiert mit 9.1.2014 (= TABU:

Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek).

¹⁶ Wulff, Constantin: *Terra incognita. Ein Beitrag zu einer Geschichte des Dokumentarfilms in Österreich am Beispiel der Fernsehfilme RAMSAU AM DACHSTEIN (1976) und FRANZ GRIMUS (1977)*. In: Szely, Sylvia (Hg.): *Spiele und Wirklichkeiten. Rund um 50 Jahre Fernsehspiel und Fernsehfilm in Österreich*. Wien: verlag filmarchiv austria 2005, S. 131-140, hier S. 132.

¹⁷ Janke, Pia: *Stigmatisierung und Skandalisierung Elfriede Jelineks in Österreich*.

<https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/skandalisierung/pia-janke/> (18.11.2016), datiert mit 9.1.2014 (= Website des Interkulturellen Wissenschaftsportals der Forschungsplattform Elfriede Jelinek *TABU: Bruch*).

Überschreitungen von Künstlerinnen).

¹⁸ Homschak Claus: *Ramsau am Dachstein*. ORF 1/FS 1, 21.5.1976.

¹⁹ Ebd.

²⁰ N. N.: „*Der Film will die Wahrheit sagen*“. In: *Volksstimme*, 21.5.1976.

²¹ Zur Rezeption von *Ramsau am Dachstein* siehe: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. Salzburg und Wien: Jung und Jung 2002, S. 160-163.

²² Kehldorfer, Renate / Trencak, Heinz: „*Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung*.“ *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: *Blimp* 2/1985.

²³ Pewny, Katharina: *IMPORT EXPORT JELINEK. Einleitende Bemerkungen zu VALIE EXPORTS „Elfriede Jelinek. News from Home. 18.8.88“*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen, S. 365-375, hier S. 365.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ramón Reichert: „*Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88*.“ *Zum intermedialen Dialog zwischen VALIE EXPORT und Elfriede Jelinek*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen, S. 244-258, hier S. 247-248.

²⁶ Vgl.: Bourdieu, Pierre: *Über das Fernsehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (= edition suhrkamp 2054), S. 64-67.

²⁷ Vgl. ebd., S. 28.

²⁸ Vgl. ebd., S. 25.

²⁹ Jenny Schrödl: *Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*. In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH 2013*. Wien: Praesens 2013, S. 229-241 2012, S. 231.

³⁰ Neuwirth, Olga: *Die Schöpfung. Petite Oratoire Filmique*. Bergkirche Eisenstadt (im Rahmen der Langen Nacht der Kirchen), 28.5.2009.

³¹ Jenny Schrödl: *Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*. In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH 2013*. Wien: Praesens 2013, S. 229-241 2012, S. 231. 2012, S. 232.

³² Jenny Schrödl: *Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*. In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH 2013*. Wien: Praesens 2013, S. 229-241 2012, S. 231. 2012, S. 231.

³³ Schaub, Anita C.: *Das Männliche wird alles, was Frauen hervorbringen, immer verachten*. In: Anita C. Schaub: *FrauenSchreiben. Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf? Gespräche mit 17 österreichischen Autorinnen*. Maria Enzersdorf: Edition Roesner 2004, S. 92-97, hier S. 94.

³⁴ Vgl. etwa: Presber, Gabriele: *Frauenleben, Frauenpolitik. Rückschläge & Utopien*. Tübingen: konkursbuch 1992, S. 7-37, hier S. 19.

³⁵ Jenny Schrödl: *Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*. In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH 2013*. Wien: Praesens 2013, S. 229-241, S. 231.

³⁶ Jelinek, Elfriede: *Mit der Zeit... (Olga Neuwirth und das Ariston)*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fmitderzeit.htm> (27.9.2016), datiert mit 2008/26.6.2014 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles 2014, zur Musik).